

## **Alain Platel : donner lieu aux rencontres**

Cyrielle Dodet

---

Numéro 154 (1), 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73746ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Dodet, C. (2015). Alain Platel : donner lieu aux rencontres. *Jeu*, (154), 76–79.

# Alain Platel : DONNER LIEU AUX RENCONTRES

Entretien avec le chorégraphe belge Alain Platel, directeur des Ballets C de la B, qui présentera sous peu *tauberbach* au FTA et au Carrefour : des figures jaillissant de cinq tonnes de vêtements sur scène, des dialogues à bâtons rompus avec des forces invisibles, et Bach en filigrane, chanté par des sourds. Une rencontre qui en révèle bien d'autres.

Cyrielle Dodet

Dans *tauberbach*, vous développez des langages différents, notamment musicaux et plastiques. Comment avez-vous mêlé et travaillé ces éléments ?

**Alain Platel** – Tout a commencé par un désir de collaboration de la comédienne Elsie de Brauw, dont j'admire aussi le travail. Puis, au-delà de cette envie que nous avions de travailler ensemble, plusieurs matériaux m'inspiraient, notamment le documentaire *Estamira* de Marcos Prado (2004), qui suit une femme schizophrène vivant depuis 20 ans dans une décharge aux environs de Rio de Janeiro. Il y avait aussi cette musique, *tauberbach*, du compositeur Artur Zmijewski, laquelle m'accompagne depuis plusieurs années. J'avais employé cet enregistrement de «Bach chanté par les sourds» en cours de répétition pour d'autres pièces, mais je n'avais pas réussi à l'insérer avec justesse dans un spectacle. Cette fois, j'ai pris cette musique pour point de départ, ainsi que la figure d'Estamira. La recherche menée en répétition nous a permis de découvrir progressivement des liens significatifs entre ces matériaux, qui sont difficiles à décrire, mais très forts sur scène. Il s'agit surtout d'associations émotionnelles.

La photographe et cinéaste Carine Bijlsma a réalisé un documentaire intitulé *Elsie de Brauw : Like it here ?* (2014) dans lequel elle suit l'actrice pendant les répétitions de *tauberbach*. Dans quelle mesure votre processus de création avec cette comédienne a-t-il été différent de votre travail avec les danseurs ?

**A. P.** – C'est la première fois que je travaille avec Elsie, et j'attache énormément d'importance aux rencontres : la rencontre est non seulement une inspiration créative, mais aussi un mode de vie. Pour moi, il n'y a pas d'autre manière de faire ce métier. Au début, Elsie était fortement intimidée par les danseurs, qui improvisaient pendant des heures. Elle se sentait très vite bloquée quand elle ne pouvait utiliser sa voix. Elle est entrée progressivement dans leur monde, avec une multitude d'exercices et avec ma façon de communiquer – je ne fais pas de retours avec des termes de danse, ce qui peut être gênant ou stimulant, selon les interprètes. Par ailleurs, les textes choisis n'étaient pas évidents à intégrer. Quand Elsie prononçait des mots pendant les mouvements des danseurs, cette simultanéité leur donnait une signification trop précise. Il a fallu trouver des mots ayant la même ouverture que les gestes, pour que des associations demeurent



Alain Platel. © Chris Van der Burgh

ouvertes et nombreuses. Deux choses m'ont aidé. Premièrement, dans le film, Estamira parle parfois dans une langue que l'on ne reconnaît pas. On ne sait si c'est un dialecte ou bien une langue qu'elle invente. Elle l'emploie quand elle échange avec des « corps astraux ». J'ai demandé à Elsie d'apprendre ces phrases et la manière dont les dit Estamira, car c'est d'une grande beauté. À mon sens, il y avait alors un lien entre cette langue, les sons que font les sourds en chantant Bach et toutes les formes de bruits que les danseurs produisent en improvisant. Deuxièmement, nous avons élaboré une voix *off*, en manipulant la voix d'Elsie. Proche de celle d'un homme, cette voix *off* est en fait la plus bavarde. Elle montre comment cette femme lutte, comment elle se confronte à ses propres idées fixes. C'est un dialogue avec sa conscience, voire avec un dieu. En même temps, c'est une voix ambiguë, exposant parfois un discours normatif, voire injonctif, et qui n'est en rien réconfortant. Par ailleurs, cette femme est entourée par des danseurs plus sensuels que rationnels, qui l'invitent à entrer dans leur monde.

*tauberbach* d'Alain Platel  
(les Ballets C de la B),  
présenté au FTA 2015.  
© Chris Van der Burght



Vous placez Bach du côté de l'émotion. En quoi *tauberbach* participe-t-il à l'expression de votre vision de Bach ?

A. P. – Je suis obsédé par la musique de Bach, non par son génie et par ses structures musicales, qui peuvent être comparées à de l'algèbre, mais parce que c'est une musique qui me bouleverse, qui m'a souvent consolé et accompagné à des moments très importants de ma vie. Sa musique a cet effet sur beaucoup de personnes. J'ai toujours cherché ce côté sentimental – dans le sens positif du mot – ainsi que les façons de le communiquer. J'en ai beaucoup écouté, mais le *tauberbach* de Zmijewski est la forme la plus forte émotionnellement que j'aie jamais entendue. Quand on écoute bien et souvent cette musique, on découvre une musicalité et une beauté singulières dans les voix des sourds. Il me paraît très important de faire entrevoir cette beauté. Faire entendre *tauberbach* intégralement atténuerait pourtant la violence de sa beauté. Dans *Wolf* (2003), j'ai travaillé avec deux acteurs sourds. En répétition, j'avais demandé à un des acteurs de chanter, et sa gêne était grande. Il était très conscient de l'effet que sa voix faisait aux gens qui entendent, même s'il ne savait pas comment elle pouvait sonner. Cet effet violent suscite souvent un malaise. C'était donc passionnant de chercher comment introduire cette musique pour que le public soit séduit petit à petit. Plusieurs filtrages ont été faits à partir de la version d'Artur Zmijewski. Le compositeur Steven Prengels a utilisé des extraits de *tauberbach*, il en a intégré dans d'autres morceaux de Bach joués par un accordéoniste. De plus, les danseurs ont appris trois chorals de Bach et une chanson de *Così fan tutte* de Mozart, pour les chanter à plusieurs voix de la façon la plus belle possible. Comme tous les danseurs de cette création pensaient ne pas pouvoir chanter, c'était aussi un défi. Enfin, les interprètes ont dansé sur les voix des sourds. Ils ont cherché comment traduire par la danse ce qu'ils chantent, même s'il n'y a pas, d'emblée, une structure musicale reconnaissable.

La surdité et la marginalité sont aussi des métaphores. Comment la scénographie vous a-t-elle permis d'inscrire cette dimension symbolique sur scène ?

A. P. – Ma formation en orthopédagogie et mes années de travail avec des personnes handicapées me font percevoir différemment la frontière entre normalité et anormalité. Si je m'inspire de la vie d'Estamira, c'est pour en extraire des métaphores. C'est un geste large qui permet à bien des spectateurs de s'identifier aux personnages : je ne veux pas représenter des gens handicapés ou marginaux. Pour moi, nous sommes tous malades. La métaphore de la marginalité est frappante dans la scénographie, qui n'illustre pas littéralement la décharge : les cinq tonnes de vêtements sur scène incarnent une abondance. En répétition, on avait commencé avec du plastique, mais c'était trop bruyant. Un danseur a eu l'idée de suivre une piste de *Vsprs* (2006), où l'on travaillait avec des sous-vêtements. On a essayé avec notre stock de costumes : chacun retrouvait ses vêtements portés dans d'autres spectacles, tout se passait en silence, les interprètes pouvaient disparaître quand ils se mettaient au sol, etc. J'ai douté de cette idée, qui n'est pas originale si l'on pense, entre autres, à l'installation *Personnes* de Christian Boltanski. Mais la multitude des associations possibles ainsi que la porosité entre cette scénographie et les narrations offertes par les vêtements m'ont convaincu.

Vous avez réalisé le documentaire *Les Ballets de ci de là* (2006), où l'on suit intimement les danseurs passés par votre compagnie. En quoi est-ce représentatif de votre façon de créer ?

A. P. – Dans les rencontres, il y a quelque chose qui nourrit ma vie et mes manières de créer. Je ne pourrais pas travailler dans un contexte « rentable » où je « dois » faire un projet chaque année. Pour ceux qui sont infectés par le virus des Ballets C de la B, l'expérience compte plus que le projet artistique. Certains restent plus ou moins longtemps, d'autres reviennent, et j'adore cette fluctuation, selon les envies de partage. ●



*tauberbach* d'Alain Platel  
(les Ballets C de la B),  
présenté au FTA 2015.  
© Chris Van der Burght



Cyrielle Dodet rédige une thèse sur la performativité poétique dans le théâtre contemporain européen et québécois. Ses recherches portent plus spécifiquement sur les relations intermédiaires entre littérature et scène. Elle enseigne à l'Institut d'Études théâtrales et au Département de médiation culturelle de Sorbonne Nouvelle – Paris 3.